

NEKROSIUS, USHER Y MARTHALER EN EL OTOÑO MADRILEÑO

José Gabriel López-Antuñano

La edición 2004 del Festival de Otoño de Madrid se ha moldeado más que otros años conforme al gusto de su director, el argentino Ariel Goldenberg. La programación ha respondido al sentido de un festival, ofrecer novedades y espectáculos relevantes y significativos de la escena europea. De este modo, se ha abandonado la práctica de otros años de enmarcar en las coordenadas del festival estrenos de la cartelera madrileña que después continuaban en los respectivos espacios teatrales. En el Festival de Otoño 2004, se ha apostado de una manera más decidida por las producciones extranjeras con el acento colocado sobre la Royal Shakespeare Company y la Comédie Française, con nombre suficiente para arrastrar a un buen número de espectadores. De hecho los cinco espectáculos ofrecidos con las características de ambas compañías han colgado el cartel de «no hay billetes».

La elección de otros espectáculos extranjeros conllevaba un relativo riesgo: menor en el caso de Lepage y Barba, dos clásicos del Festival de Madrid que tienen su público; más acusado con Nekrosius, que estrenaba una producción, *El cantar de los cantares*, Marthaler, *Los diez mandamientos*, o el serbio afincado en Francia Mladen Materic, *Pourquoi la cuisine?*, que pasaron más desapercibidos para el público general, aunque tuvieron una respuesta adecuada en la gente de teatro. A grandes rasgos, la cartelera se completaba con las propuestas de Bieito y Rigola, *El rey Lear* y *Santa Juana de los Mataderos*, esperadas con expectación y que tuvieron una buena acogida de público. Sólo faltó a la cita uno de los habituales, Robert Wilson.

Hacia un eclecticismo

En un artículo reciente, publicado en esta revista, comentaba el peligro al que están sometidos los directores de escena del Este europeo que triunfan en la otra mitad del continente. Poco a poco corren el riesgo de modificar su estilo, aligerar el rigor, intentar adaptarlo a los gustos del público de los festivales occidentales y, en definitiva, mixtificar y superficializar sus propuestas. Citaba, en esa ocasión, algunos directores a los que ahora añado el nombre del lituano Eimuntas Nekrosius, que estrenó en el Festival de Otoño de Madrid *El cantar de los cantares*, y en otoño de 2003 presentó en el Teatre Nacional de Catalunya *Hamlet*. Antes de seguir y entrar en el comentario del estreno madrileño, es preciso aclarar que estos dos últimos montajes poseen calidad, pero adolecen de la definición y personalidad de propuestas anteriores como

Tres hermanas, de Chejov, o *Macbeth*, de Shakespeare, que tuve ocasión de ver en Italia en la década de los años noventa. Los resultados caminan hacia el eclecticismo.

La traslación al escenario de *El cantar de los cantares* es una empresa magna, que ofrece la posibilidad de elaborar un espectáculo multicultural y para espectadores desconocedores de la lengua y la cultura lituanas, porque el hermoso poema bíblico se convierte en un pretexto para proponer un teatro visual, sugerente en imágenes, sustentado en una leve dramaturgia y destinado a lograr un impacto plástico y emotivo tan efectista como superficial. *El cantar de los cantares* es un poema bellísimo, rico por sus brillantes imágenes poéticas, sugerente por sus atrevidas metáforas, breve en su extensión y escasamente dramático. El poema se reduce a los requiebros amorosos entre el rey y la shulamita, y a las continuas búsquedas y pérdidas entre los dos amantes —símbolos de Dios y el alma— hasta su definitiva unión. Con este material, Nekrosius pone en juego toda su capacidad y la de sus actores, para ahondar en el poema, extraer sus pálpitos, emocionarse y transmitir un cúmulo de sensaciones de manera discontinua a los espectadores. Para lograr este objetivo, el director se apoya en la capacidad de los actores, Aldona Bendoriute y Salvijus Trepulis, para expresar sentimientos, en el carácter orgánico de la interpretación, y en su sensibilidad y la de todo el equipo artístico para crear cuadros de gran belleza sobre el escenario, con unas imaginativas y cambiantes proyecciones de luz sobre el espacio escénico, que se articula con unos sencillos y cambiantes elementos de utilería. Con estas proyecciones lumínicas se establece un importante contraste cromático entre la luz y el vestuario de los actores.

Sin embargo, a pesar de las virtudes que atesora el espectáculo, éste no funciona en su conjunto, o lo hace sólo de manera intermitente, porque la propuesta no es precisa en su definición: muy extenso para realizar un montaje apoyado en el lirismo, que necesita de intensidad, y muy vacío para un espectáculo dramático que exige el cañamazo de la dramaturgia. Esta versión de *El cantar de los cantares* se extiende por un espacio de dos horas y media. En este tiempo se dialoga el poema entre el rey y la shulamita sin que una dramaturgia cree otras acciones o conflictos; el casi recitado del poema se alarga con elegantes acciones físicas de un personaje coral, formado por seis actores, que se mueve sobre el escenario con un fondo musical y como marco o apoyo a las situaciones de los dos protagonistas.

En este marco, Nekrosius intenta plasmar los deseos, las búsquedas y los encuentros mediante un lenguaje eminentemente visual y con apoyo en la pareja protagonista y el personaje coral. Los momentos iniciales, el arranque de cada una de las nuevas situaciones, muchas veces resulta emotivo, plástico, hermoso, pero ese intensivo instante mágico se diluye cuando se inmoviliza la escena, porque las acciones se repiten o aquéllas que se incorporan no añaden nada nuevo ni en un plano intelectual, ni emotivo, o bien porque el marco visual queda expuesto a la vista del espectador durante un tiempo excesivo. Todo esto se traduce en falta de ritmo. Es posible que la excesiva extensión, de manera especial de la primera hora, pueda reducirse cuando el espectáculo se ajuste después del estreno en Madrid, y que gracias a esta poda la propuesta pueda crecer.

Por otra parte, los dos personajes son estereotipos que no sufren variación a lo largo del espectáculo: los encuentros siempre se producen entre una chica enamoradiza y un hombre que busca con su timidez. Los sucesivos encuentros que en el poema tienen una función inten-

sificadora hasta llegar a la total unión, en esta puesta en escena a veces carecen de un claro significado. Es posible que al conjunto del espectáculo le perjudique la falta de comunicación por motivo de la lengua: la no trasmisión de emociones por el lenguaje oral, porque el poema leído en los sobretítulos resulta conmovedor; sin embargo aquellas emociones no se comunican en el espesor de signos de la puesta en escena.

Justificaciones a un espectáculo fallido, en mi opinión y en la de muchos espectadores que abandonaron la sala, se pueden buscar; pero creo que el problema central reside en la elección de un texto y con dificultades para su dramatización. Personalmente me interesa más el Nekrosius de las puestas en escena anteriores a *Hamlet*: me parecen más auténticas, construidas con una personalidad más acusada, capaces de sorprender y emocionar; y con más cosas que decir.

Buen hacer y prestigio

Escribe James Fenton, autor de la traducción y de la versión inglesa de *La venganza de Tamar*, de Tirso de Molina, que «para el público inglés, el teatro español es una especie de pariente olvidado al que no conocíamos, pero al que inmediatamente reconocemos de nuestra familia. Qué gran descubrimiento y qué interesante que haya todavía mucho más por descubrir; que no



*La compañía Nederlands Dans Theater va interpretar coreografías de Jirí Kylián y Lightfoot-Leon.
Festival de Otoño 2004, Madrid.*

se ha representado nunca en inglés ni, ya puestos, en los escenarios españoles de hoy». Espoleados por la curiosidad que menciona Fenton, la Royal Shakespeare Company emprendió hace unos años la búsqueda de textos españoles para subirlos a escena.

Este año el Festival de Otoño de Madrid ha acogido, en el Teatro Español, cuatro muestras de este trabajo: *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, *La venganza de Tamar* y *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes. La expectación se ha traducido en ocho llenos: sin lugar a dudas, el éxito del festival al conjugar el prestigio de la compañía y la curiosidad por ver cómo los ingleses abordaban a nuestros clásicos. La valoración ha resultado positiva, situando el cenit en la comedia de Lope y el punto de inflexión en la tragedia de Tirso. Por desgracia, sólo tuve ocasión de asistir a *La venganza de Tamar* y la sensación, una vez concluida esta representación, resultó agri dulce.

La venganza de Tamar, repuesta por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1997 y ahora por la Royal Shakespeare Company, es una tragedia bíblica poco conocida. En ella Tirso desarrolla dos acciones de parecida importancia y de manera paralela, que dificultan la puesta en escena. En la corte del rey David, un hombre polígamo, los cinco hijos aprovechan la ausencia para expresar sus sentimientos y presentarse ante los espectadores. De entrada destacará la melancolía del primogénito Amon, herido por mal de amores, el desmedido afán de poder de Absalon, y la honestidad y belleza de Tamar. Un encuentro fortuito entre Amon y Tamar en la oscuridad del jardín provoca la irrefrenable pasión amorosa en el joven heredero hacia la mujer que canta en las sombras. Cuando poco después descubre que la mujer responde al nombre de Tamar, comenzará la tribulación de Amon y el conflicto por refrenar una pasión que desconoce el impedimento de la sangre. Tamar se encuentra sumida en la perplejidad ante las acometidas de su hermano hasta que se produce la violación al finalizar el segundo acto. Como es tradicional, la honra se lava con sangre y Absalon encuentra en esta acción incestuosa el modo de vengarse de su hermano y la satisfacción de su ambición. Mientras tanto, el rey se debate entre el amor y la justicia, más partidario del perdón al primogénito que de lavar la afrenta de Tamar, pero deja hacer.

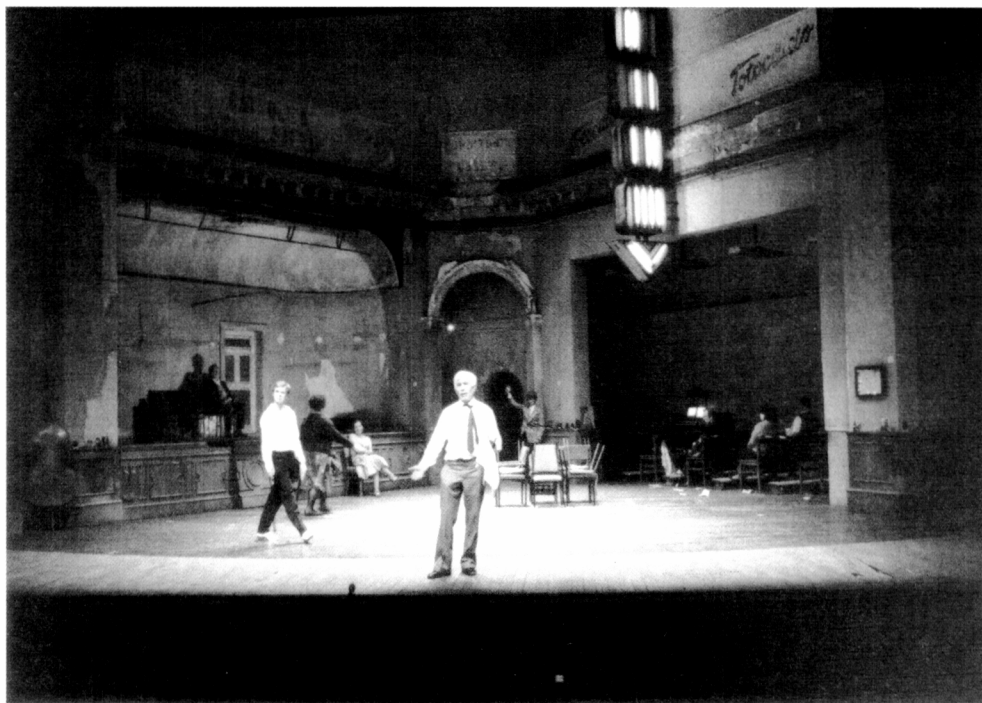
La tragedia es más ambiciosa en su planteamiento que eficaz en su resolución: las escenas referentes a las apetencias políticas en el texto pasan demasiado rápidas, sin estar bien elaboradas, mientras que las escenas de amor entre los dos hermanos o bien la de Tamar con el pretendiente se escriben con reposo. El contraste entre este tipo de escenas descompensa excesivamente la tragedia. Sin embargo, frente a este desequilibrio estructural y a un tercer acto en el que se retarda demasiado el final, Tirso de Molina construye dos personajes, Tamar y Amon, espléndidos, donde se percibe la lucha interior de uno y la perplejidad ingenua de la otra. Entre ambos se establece un conflicto permanente, derivado de las diferentes motivaciones que impulsan esta relación: la satisfacción del impulso sexual en el primero; la necesidad de ayudar al hermano melancólico, sin conocer al principio las intenciones de Amon, aunque las dudas se acrecientan y con ellas el temor y las vacilaciones conforme avanza la acción de la tragedia.

Los desequilibrios estructurales apuntados y la falta por parte de Tirso de un consistente diseño en muchos de los personajes de una extensa relación, exigen decisiones dramatúrgicas. Simon Usher, el director de escena, opta por un montaje, acaso excesivamente respetuoso con el texto y la estructura, y por una puesta en escena demasiado estática, formalista y con escasa

contribución para la significación del lenguaje escénico. Usher dispone una plataforma, cerrada en el foro por una pared que, a veces, juega el papel de «muro de las lamentaciones»; sobre la plataforma sitúa algunos objetos corpóreos (sillas, mesas con variedad de usos, y poco más). El vestuario mezcla trajes de una época pretérita sin determinar, aunque diseñados con cierto convencionalismo con otros actuales, con la intención de que la propuesta hoy posea vigencia. El diseño de iluminación se concibe con una sala del teatro iluminada con una luz matizada y una iluminación que se proyecta sobre el escenario, refulgente y con escasos cambios apreciables. En este espacio los actores, que entran, de ordinario, por el patio de butacas, se sitúan para pronunciar los parlamentos. Como es habitual en los actores ingleses, éstos hacen gala de una técnica envidiable, que se aprecia de manera más marcada en la matización y las inflexiones de la voz, siempre significantes y espontáneas. La naturalidad, sobriedad y unidad de estilo interpretativo, la armonización tonal y la presencia escénica son otras características sobresalientes de este cuadro de actores en el que no resulta fácil destacar a unos sobre otros.

La pregunta que cabe formularse es por qué no funciona esta tragedia de Tirso con tan buenos mimbres. Creo que las razones hay que buscarlas en problemas mal resueltos por Usher. En primer lugar, la puesta en escena da prioridad a la palabra sobre la acción o el juego escénico casi inexistente. Antes de continuar, matizo, la preponderancia de la palabra es una posibilidad legítima, pero esta opción no tiene por qué provocar estatismo o discordancia de ritmos. Usher marca un modo de actuar en el que el actor llega al escenario, se planta y dice su parlamento de manera externalizada, sin provocar esa reacción de ida y vuelta con el *partenaire*, con el otro o los otros personajes que se sitúan sobre el escenario. Por otra parte, la cadencia rítmica y lenta en la dicción contrasta con la velocidad externa, que obedece a movimientos muy vivos, e incluso bruscos, que imprimen a las entradas y salidas de los actores a escena por el patio de butacas. Asimismo, existe un abuso en la composición simétrica de la escena, cuando es ocupada por varios personajes, o por el diseño repetitivo de un dibujo geométrico con los intérpretes, trazando diagonales o dibujos en círculo, que obedecen a la necesidad de ocupar un espacio o establecer una jerarquía, más que a las necesidades derivadas del sentido del texto o de las relaciones que entablan los personajes.

Un segundo problema estriba en la resolución de las escenas entre Tamar y Amon, escenas que adquieren una mayor fuerza porque son los personajes con más cuerpo, más acabados por el autor. Sin embargo, en estas escenas Usher muestra cada vez más al espectador las manifestaciones físicas de la pasión amorosa de Amon por su hermana; con esta ostensión física que desborda la sutileza del texto, la candidez de Tamar parece más bien o tontuna o maliciosa, matices que no están en el personaje creado por Tirso; es decir la externalización de la pasión no deja territorio para las incertidumbres y dudas de Tamar. El cenit de esta relación se alcanza con la violación que el director inglés planta en una larga escena. Tirso la apunta y deja que se desarrolle entre cajas entre el segundo y el tercer acto, pero no por problemas de moralidad sino por una convención teatral muy importante: el espectador necesita un espacio para que su imaginación o su inteligencia funcionen, y se logre así una implicación emocional o racional ante lo propuesto sobre las tablas; es decir, el espectador necesita poder confrontar cuanto ve u oye de una parte, con su sustrato cultural, intelectual, ideológico. El director cuando evidencia en exceso una escena de violencia, sexo, odio, etcétera, resta quilates al lenguaje poético, para



Los diez mandamientos, de Christoph Marthaler, en el Festival de Otoño 2004, Madrid.

transformar la obra de arte en reportaje periodístico que posee otros códigos de recepción. Además el director, de vez en cuando, propone un juego escénico ingenuo, como ocurre en el primer encuentro entre Tamar y Amon, en el que sitúa en el fondo del escenario a una pareja que ejemplifica lo que el espectador escucha.

El último inconveniente surge al no resolver el desequilibrio estructural. Usher se afana en la construcción de Amon y Tamar y de su relación, soslayando en los actos primero y segundo a los otros personajes. Cuando en el acto tercero la línea dominante sea la ambición por el poder de Absalon y la acción quede en manos de unos personajes sólo estereotipados, siguiendo una acción escamoteada en los dos primeros actos, la puesta en escena chirría porque parece que ha comenzado otra obra de teatro.

Christoph Marthaler, un director muy ligado a la Volksbühne de Berlín, que ha permanecido los cuatro últimos años en la Schauspielhaus de Zurich, su ciudad natal, presentó en el Festival de Otoño de Madrid su última producción, *Los diez mandamientos*, una versión libre basada en la obra de Raffaele Viviani *Decálogo en verso, prosa y música*. El texto original sitúa la acción en Nápoles a pocos años de terminar la guerra mundial y presenta una galería de personajes pobres que fomentan su ingenio para sobrevivir. Todos se muestran con una religiosidad que se confunde con la superstición, y protagonizan diversas historias picarescas que en su realización transgreden alguno de los diez mandamientos. La obra se estructura en una sucesión de escenas que relatan pequeñas anécdotas que desembocan en situaciones tragicómicas, donde la risa para el espectador y las canciones para los personajes son un modo de aliviar las desdichas.

Marthaler, hace unos años, en 1993, comenzó a recorrer el itinerario de la denuncia sobre la precipitada reunificación de Alemania con *¡Cárgate al europeo! ¡Cárgatelo! ¡Cárgatelo! ¡Cárgatelo ya!*, una sátira sobre la reunificación alemana; después, *Tres hermanas*, de Chejov, le servía de bastidor para establecer un paralelismo entre Moscú y Berlín occidental, quimeras que sólo producen desengaño; ahora, Marthaler escoge el texto de Viviani para denunciar la pobreza y miseria de la antigua Alemania oriental que empuja a sus habitantes a buscarse la vida y mantener una actitud vital de un gran escepticismo. En el caso de las dos funciones citadas que tuve ocasión de presenciar en la Volksbühne, percibí que Marthaler y el público eran cómplices y compartían el mismo código para desvelar el significado de gags, expresiones de doble sentido referentes a la situación en Berlín. Eran códigos que podían intuirse pero en su conjunto inidentificables para un espectador ajeno. En *Los diez mandamientos* es posible que más allá de la realidad mostrada sobre el escenario existan unas segundas intenciones que pasan absolutamente desapercibidas.

El texto de Viviani, además de servirle para reflejar desde otro ángulo, el de los habitantes de la Italia meridional, su tema favorito, le resulta un buen pretexto para desarrollar una estética propia apoyada entre otros cimientos en la escenografía, la creación de atmósferas y la actuación total de los actores. La escenografía, concebida a partir de un ángulo cuyo vértice se sitúa en el foro, muestra, a la derecha del espectador y hacia el fondo, una capilla, de la que sólo se ven los bancos, y a la izquierda un escenario vacío y arrumbado, sin ninguna decoración. Desde donde terminan estas paredes, bastidores a uno y otro lado del escenario de colores neutros, sobre los que se apoya un piano a la izquierda y un lavabo a la derecha. Los lados del ángulo dejan un gran espacio para la representación. Otra característica de las escenografías que emplea Marthaler es la altura de las paredes que se pierden entre las bambalinas, ofreciendo una gran verticalidad. Ésta y el vacío producido por el espacio central del escenario, que nunca recoge ningún objeto, contribuyen a reforzar la sensación de desaliento y desamparo que se observa en el comportamiento de los personajes. Por otra parte, el diseño escenográfico y el vestuario presentan un ambiente pobre y ajado: colores desvaídos, sobriedad, objetos en desuso (como un lavabo colgado de una pared lateral o bancos de iglesia de diseño antiguo), deterioro en las paredes, etcétera. Es decir, una concepción del espacio dispuesta para subrayar la pobreza distintiva de este barrio de Nápoles, trasunto del antiguo Berlín oriental. Esta concepción es-

cenográfica, presenta, con matices, muchos elementos en común y signos con las propuestas en las puestas en escena que he presenciado de este director; como si quisiera subrayar la insignificancia de los personajes en medio de construcciones gigantescas, que significan esas estructuras humanas que vertebran la civilización.

La proyección de la luz en semejante espacio de representación, la disposición de los actores sobre el escenario, las relaciones entre ellos son algunos de los apoyos sobre los que Marthaler construye unas determinadas atmósferas que refuerzan las diferentes situaciones dramáticas de *Los diez mandamientos*. Por otra parte, el director alemán, que posee una formación musical, desde hace años se ha propuesto que la música forme parte, junto con la palabra, del conjunto del espectáculo. La música se escucha en directo y los actores interpretan diversas canciones bien individualmente o en grupo. Se percibe que no poseen unas grandes voces pero que tienen una elevada disciplina tonal. Por otra parte, asigna a los actores unas determinadas tareas a las que se dedican a lo largo de toda la función, al margen de quién tenga el uso de la palabra. Por último, cabe señalar el sentido del humor del que hace gala el director y que transmite, como de costumbre, a través de gags u otros resortes, asentados sobre un estilo interpretativo expresionista, que también es marca de la casa. En conjunto, *Los diez mandamientos* es un espectáculo interesante, demostrativo del talento de Marthaler; aunque la preponderancia de la propuesta escénica sobre el texto a veces produzca cierta frialdad y discontinuidad en el ritmo del espectáculo.

Oferta de danza

Junto con la oferta teatral, el Festival de Otoño también realizó una interesante programación de danza con cinco buenos espectáculos en cartel que, de alguna manera, presentaban al público de Madrid una buena muestra de las tendencias por donde camina esta disciplina: desde las arriesgadas y provocadoras propuestas del belga Jan Fabre hasta las más convencionales de la Nederlands Dans Theater; desde una muestra de la danza americana, Nikolais, hasta una de las compañías que más han innovado, el Cullbert Ballet de Suecia, sin que faltara el Teatro Danza de Josef Nadj.

La coreografía de Jan Fabre, *Cuando el hombre principal es una mujer*, un solo interpretado por la bailarina Lisbeth Gruwez, sirvió para contemplar muchas de las notas personales que caracterizan la forma de entender la danza de este creador flamenco. Como en coreografías precedentes, el punto de partida arranca de la exploración de los movimientos y comportamientos de los animales y su traslación al cuerpo humano. El espectáculo en su conjunto resultó desigual, si bien destacó la organicidad de Gruwez, muy expresiva, en la que se puede apreciar detrás del virtuosismo un importante estudio de la anatomía del cuerpo y de sus posibilidades. No faltaron las imágenes visuales impactantes.

La Nederlands Dans Theater interpretó coreografías de Jiry Kylián y Lightfoot-Leon. Un espectáculo muy redondo por la excelente técnica de los bailarines, la disciplina y sensibilidad de todo el cuadro técnico. La elegancia, el ritmo, la sucesión de formas y composiciones armónicas,

la sensualidad y plasticidad, y la combinación de conceptos del ballet clásico con contemporáneos, características habituales de la Nederlands, se exhibieron en el Teatro de la Zarzuela y gustaron al público.

El programa del Cullberg Ballet resultaba interesante para contrastar las propuestas de su anterior director Mats Ek, con las del nuevo Johan Inger. Ambos trabajos también mostraron las tendencias por las que se ha movido esta compañía: el camino introspectivo junto con contenidos que contienen una crítica social. Mejor la coreografía de Ek frente a la Inger, poco clara en sus objetivos. La compañía parece no atravesar su mejor momento al menos los que bailaron en Madrid. El programa de danza se completó con *Comedia tempio*, de Josef Nadj, con la compañía del Centre Choréographique National d'Orleans, y la compañía americana Ririe-Woodbury Dance / Nikolais Dance Theater que presentó *Homenaje a Alwin Nikolais*, un espectáculo ya visto pero atractivo para el público. El espectáculo presenta todas las notas características de Nikolais, efectos sorpresa e ilusión, con la utilización de proyecciones, vestuario innovador, máscaras, juegos de luces, composiciones, *collages*, etcétera, combinados con el estudio de los movimientos y la descomposición de éstos. La abstracción no fue obstáculo para que los espectadores disfrutaran porque las coreografías son muy imaginativas y variadas, con elementos para la sorpresa y el interés.